Vol. 3

Musicologia[s]

Série Diálogos com o Som

Edite Rocha • José Antônio Baêta Zille (orgs.)

EdUEMG

Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia

Paulo Castagna

> O exame da literatura brasileira relativa à história da música praticamente não remete o leitor/estudante/pesquisador às fontes documentais, sejam elas literárias, sejam musicais. E quando o fazem, esta remissão é excessivamente ligeira, em razão mesmo do caráter sintético e econômico da maioria dos trabalhos que, na melhor das hipóteses, mencionam as fontes literárias consultadas e, mais raramente, citam algumas fontes musicais.
>
> *José Maria Neves (1998)*

O Brasil é um país com infraestrutura precária, mas que valoriza a cultura em torno dos produtos, serviços e atividades sofisticadas da era industrial, contradição à qual o economista Edmar Lisboa Bacha (2012) vem se referindo, desde 1974, por meio do termo *Belíndia*, nome fictício que expressa a coexistência de uma elite pequena e rica, como a Bélgica, com a maior parte da população cuja realidade social é semelhante à da Índia, imensa e pobre.

As contradições observadas por Bacha na década de 1970 e cuja origem remonta ao período colonial continuam a existir na atualidade, com a diferença de

serem agora claramente expressas nos índices sociais disponíveis sobre o país. Tomando como exemplo de infraestrutura o saneamento, a partir do último estudo elaborado pelo Instituto Trata Brasil (2016), com base em dados de 2014 do Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento (SNIS), percebemos que, apesar de uma pequena melhoria no período 2003-2008, cerca de 35 milhões de pessoas ainda não possuem acesso a água tratada no Brasil e mais da metade da população brasileira (cerca de 52%) ainda não conta com coleta de esgoto em suas casas; somente uma parte do esgoto coletado é efetivamente tratado, e o restante, desviado para a rede fluvial, acarretando o despejo, por dia, no meio ambiente, de 5,9 bilhões de litros de esgoto sem tratamento.

A precariedade da infraestrutura brasileira não se revela apenas no saneamento, mas também na educação, saúde, abastecimento de água, comunicações, transportes e outros setores, como se observa nos Indicadores Sociais Municipais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011), com base no Censo Demográfico de 2010, como também nos altos níveis de analfabetismo, desemprego, racismo, pobreza, criminalidade, violação de direitos humanos, tensões sociais, violência doméstica e urbana, conforme apresentados nos três Relatórios do Desenvolvimento Humano no Brasil até agora elaborados pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, 1996, 2005 e 2010). Tal situação acarreta muitas situações de isolamento da elite em relação ao restante da população, costume que, embora cada vez mais criticado, perpetua-se como marca cultural da vida brasileira. Mesmo assim, o poder público e a sociedade frequentemente evitam o enfrentamento desse assunto, ao mesmo tempo em que mobilizam grande quantidade de recursos destinados ao consumo de produtos e serviços distribuídos pela indústria internacional, muitas vezes sujeitos a uma rápida obsolescência, nem sempre capazes de contribuir para a melhoria das condições de vida da maior parte da população e geradores de uma dependência da indústria anteriormente inexistente.

Essa forma de gerenciar a vida coletiva no Brasil, obviamente resultado de imposições internacionais e das fortes desigualdades sociais que caracterizam a formação do país, coloca lado a lado uma infraestrutura precária e um anseio por modos de vida observados no primeiro mundo, frequentemente com o uso de recursos públicos destinados ao benefício da elite econômica, sem que as necessidades básicas da maioria tenham sido atendidas. Tais características geraram evidente impacto na ciência e na tecnologia, sobre a qual existe uma pressão para a adoção, mesmo que com pequenos resultados sociais, de tendências de pesquisa características de nações nas quais as necessidades

infraestruturais foram sanadas há décadas ou há séculos. E um dos mais notórios efeitos desse panorama, especialmente na área de música, é a tendência a uma cultura acadêmica destinada a atender prioritariamente os interesses de uma elite intelectual que se concentra justamente ao redor das universidades, em detrimento das necessidades externas ao meio acadêmico.

Nos mais de 30 anos aos quais venho me dedicando à pesquisa musicológica, frequentando tanto o meio acadêmico-musical quanto instituições urbanas relacionadas à música em várias regiões brasileiras, incluindo escolas, bibliotecas, arquivos, museus, coros e orquestras, deparei-me com muitas situações nas quais a pesquisa musicológica era mais destinada ao fortalecimento de círculos internos ao meio acadêmico do que ao benefício de comunidades externas à universidade, incluindo casos nos quais os assuntos da pesquisa eram originários de comunidades locais, porém pouco beneficiadas pelos resultados das investigações. Esse modo de produção acadêmico na área de música, no Brasil, começou a ser rompido especialmente pela Etnomusicologia e pela Educação Musical, a partir da década de 1990, enquanto outras modalidades de pesquisa ainda mantêm uma distância cautelosa entre a vida interna e externa à universidade, incluindo a Musicologia.

Se ao menos a função social do musicólogo e da Musicologia começou a ser internacionalmente considerada como uma de suas necessidades centrais (LOCKE, 2001 e 2015), essa é uma preocupação recente no Brasil, que ainda não foi suficientemente implementada com teorias, sistemas, projetos, ações e estratégias de ensino e pesquisa. Desde o início da década de 1990, no entanto, defendo e pratico a ampliação dos estudos e ações referentes aos acervos musicais brasileiros como forma de expansão do significado científico e social da Musicologia, perspectiva que me leva a apostar no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil como uma das formas de aumento da eficiência científica e social dos estudos musicológicos no país.

O presente ensaio parte da constatação de que as fontes musicais acumuladas pelas práticas musicais brasileiras, ao longo de sua história, não vêm sendo satisfatoriamente conservadas nem estudadas pela comunidade que se dedica à Musicologia no país (NEVES, 1998, p. 137) e, ainda que a arquivologia musical tenha a possibilidade de gerar a infraestrutura necessária para sua pesquisa, esse campo científico geralmente é relegado a uma condição menor ou secundária, muitas vezes atacado como positivista ou como atividade imprópria aos estudos acadêmicos. Em parte acarretada por uma leitura superficial das críticas que

surgiram às ações musicológicas positivistas, nas últimas duas décadas do século XX (KERMAN, 1987), o significado do trabalho com fontes musicais foi injustamente menosprezado, no meio acadêmico-musical brasileiro, em nome da valorização das interpretações e reflexões sobre autores, obras e práticas musicais, com pequena consideração de suas fontes, como se a música (ao menos a de tradição escrita) não necessitasse de fontes para ser composta, preservada, estudada e executada.

Adoto, portanto, neste ensaio, a hipótese básica de que o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil pode fortalecer as bases da pesquisa musicológica no país, conectando-a mais intensamente com a diversidade das práticas musicais representadas nos acervos musicais brasileiros e com a diversidade cultural das comunidades que preservaram e preservam esses acervos, as quais, muitas vezes, ainda fazem uso dos mesmos na atualidade.

Necessidade da arquivologia musical no Brasil

A música de tradição escrita gera inevitavelmente uma grande quantidade de fontes musicais (melodias, partes, partituras etc.) destinadas a subsidiar a prática musical. O acúmulo dessas fontes gera acervos que são ou não preservados, em maior ou menor grau de integridade, mas cujo conteúdo não se difunde sem uma participação ativa de pesquisadores e músicos. Em função de seu significado primário utilitário, nenhum tipo de acervo sofreu tantas perdas e desfalques quanto os acervos musicais, especialmente no Brasil. Esse fenômeno ocorreu em parte pela pequena consciência do valor histórico das fontes musicais, mas também pela adoção pouco frequente de teorias e métodos arquivísticos que garantissem a maior conservação dessas mesmas fontes, por meio de seu recolhimento em fase permanente.

Em função dessa tendência, a abordagem da música brasileira, no decorrer do século XX, foi realizada principalmente a partir do discurso histórico, gerando condicionamentos relacionados ao registro de fatos, à determinação dos antecedentes e sucessores de gêneros e estilos, assim como a partir das abordagens centradas em autores e obras, que geralmente ocultam a diversidade observada nos acervos musicais (NEVES, 1998). Destinado a gerar compreensões dos fatos musicais, relacionadas a um sistema global de desenvolvimento e, para o caso da música de concerto, geralmente eurocêntrico, esse método interferiu muito pouco na situação dos acervos musicais brasileiros, com a consequente degradação ou perda definitiva de muitos deles.

Se as histórias da música brasileira foram principalmente centradas em autores e obras, um dos fatores que acarretou seu pequeno impacto na situação dos acervos musicais do país é o fato de cerca de metade das fontes musicais dos séculos XVIII e XIX encontradas na maioria deles não possuir qualquer indicação de autoria, ainda que a autoria de uma parte delas possa ser estabelecida por relações com fontes de outros acervos. Uma parcela significativa das obras encontradas nessas fontes permanece, no entanto, sem atribuição de autoria, ou demora muito para receber uma atribuição segura. A história da música baseada no discurso sobre a produção dos autores acarretou, portanto, a exclusão de uma porcentagem muito grande das obras presentes nas fontes e acervos musicais brasileiros.

Paralelamente, o estudo do passado musical brasileiro – especialmente a música de concerto – foi predominantemente realizado a partir de informações bibliográficas e da mídia impressa, das edições e gravações de obras e da circulação do repertório em salas de concerto, rádio e TV. Mas isso gerou concepções externas ao meio musical e geralmente baseadas em repertórios ou tendências específicas, filtradas por preferências do público, dos patrocinadores, do mercado ou dos escritores, e plasmadas em conceitos externos e eurocêntricos, como *barroco, colonial*, *clássico*, *imperial*, *Belle Époque*, *romântico*, *nacionalista*, *contemporâneo* etc., mesmo que seu significado não seja totalmente claro para quem os emprega.

Acervos musicais, por outro lado, revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. O que se pretende, com isso, não é desqualificar a história da música como método de pesquisa e ensino, mas sim ressaltar a necessidade de consideração da diversidade arquivístico-musical brasileira, sem o que a história da música será sempre um discurso literário, de fracas conexões com a realidade. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social.

Além disso, diferentemente dos estudos históricos – que geralmente optam pela macro-história, conforme conceito de Jacques Revel (2010), em detrimento da micro-história vivenciada por cada comunidade – a arquivologia musical, como assim vem sendo denominada no Brasil desde 2003 (CASTAGNA, 2004a, 2006; COTTA; BLANCO, 2006), possui o objetivo de colocar músicos, administradores

de instituições musicais, público e cidadãos em contato com essa diversidade, na medida em que subsidia a realização de exposições, publicações, apresentações, gravações, programas, reportagens, textos e outras ações destinadas ao acesso ao conteúdo dos acervos musicais. A arquivologia não está exatamente interessada em compreender as origens e significados do repertório disponível nos acervos, justamente por entender que, para isso, existem tarefas anteriores destinadas a subsidiar aspectos mais amplos: salvaguardar, valorizar e tornar público o patrimônio musical restrito, oculto ou em processo de degradação, permitindo sua transmissão de uma geração para outra, seu usufruto e, a partir disso, seu estudo.

Voltar às bases sobre as quais se assenta a história – ou seja, os documentos – e compreender as fontes musicais segundo sua natureza, em lugar de seguir produzindo uma história de tênue relação com a diversificada realidade musical brasileira é, portanto, uma tarefa fundamental da Musicologia atual. As *Conclusões e recomendações* (2004, p. 303-312) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical já alertaram para a contínua necessidade, na Musicologia brasileira, de atualização e recepção metodológica crítica, sem as quais seguiremos repetindo procedimentos antiquados e incapazes de produzir os resultados esperados. Paralelamente, tal documento, emitido há 12 anos, já ressaltava a necessidade de ação dos pesquisadores no sentido de considerar "as particularidades do patrimônio cultural brasileiro" nos projetos musicológicos e arquivísticos, tarefa importante para a adoção de critérios metodológicos eficientes e transformadores:

> 3. É fundamental, além de uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional, um efetivo desenvolvimento metodológico ligado aos problemas arquivísticos e editoriais encontrados no Brasil, procurando-se refletir sobre as questões já levantadas nesses campos em trabalhos brasileiros e internacionais, mas também objetivando soluções diretamente ligadas a esses problemas, em lugar da utilização não-crítica de soluções criadas em contextos diferentes do nosso.
>
> 7. É urgente o estímulo e a implementação de políticas de gestão dos acervos musicais em uso corrente (e intermediário), para que não estejam, no futuro, nas precárias condições em que vários acervos de valor permanente são hoje encontrados.
>
> 9. É necessário, junto às instituições públicas, eclesiásticas ou privadas, o desenvolvimento de uma nova mentalidade no que se refere à posse, preservação e disponibilização de bens culturais ligados à música. Além disso, é importante atentar para as particularidades do patrimônio cultural brasileiro (e os seus desdobramentos materiais ou imateriais) relativos à

arquivologia musical.

A quantidade de acervos musicais brasileiros

São inúmeras as instituições brasileiras custodiadoras ou detentoras de acervos musicais, entre elas bibliotecas, arquivos, museus, centros de documentação, escolas de música, escolas convencionais, universidades e, principalmente, o que Jon Bagüés (2008, p. 81-82) denomina "entidades interpretativas", aqui mais referidas como instituições musicais (orquestras, coros, bandas, corporações, filarmônicas e outros). Em projeto de pesquisa realizado no Instituto de Artes da Unesp em 2005-2007, que reuniu informações de projetos anteriores e levantou novos dados, constatamos a existência de 125 acervos musicais no território brasileiro (MOURA LACERDA, 2008). Embora esse número tenha sido surpreendente, em relação aos poucos acervos musicais que vinham sendo citados em trabalhos musicológicos das décadas anteriores, dezenas de novos acervos vêm sendo referidos em trabalhos mais recentes. Além disso, tais dados foram empiricamente obtidos em instituições que dão ênfase e visibilidade aos seus acervos musicais, e não em outras, nas quais não circulam notícias sobre eles.

Em função da necessidade de fontes impressas ou manuscritas para a execução musical, estão entre as organizações possuidoras de arquivos musicais as igrejas de várias religiões e as instituições musicais. Obviamente, muitas igrejas não possuem prática musical ou o fazem sem a necessidade de fontes musicais, assim como muitos grupos musicais da atualidade ensaiam e apresentam obras por transmissão oral e por memória, porém uma quantidade muito significativa de igrejas acumula fontes musicais.

Ao considerarmos a possibilidade de existência de acervos musicais ainda desconhecidos em igrejas, os dados tornam-se realmente impactantes. Apenas para a Igreja Católica, de acordo com o Vaticano (2013), existem, no Brasil, 10.802 paróquias e 37.827 centros pastorais, que incluem 453 catedrais com seus bispos ou arcebispos, 20.701 sacerdotes, 2.702 religiosos, 30.528 religiosas e 2.903 diáconos. Em um mero exercício de cálculo, se em apenas 1% das igrejas paroquiais brasileiras existir um acervo musical (no próprio templo ou a ele subordinado), mais de 100 novos acervos seriam acrescidos à relação conhecida. Paralelamente, se os envolvidos na prática e administração católica se engajarem na proteção e tratamento dos acervos paroquiais como meio de ação pastoral – como defende André das Neves Afonso (2013) – o impacto do trabalho arquivístico tende a ser bastante transformador. Além disso, ao considerarmos as igrejas de outras religiões, especialmente as assim denominadas "históricas" (instaladas no Brasil há mais de

um século), o número de acervos musicais e de ações patrimoniais certamente tende a aumentar.

A mesma perspectiva de aumento do número de acervos conhecidos ocorre nas entidades interpretativas ou instituições musicais. O Brasil é naturalmente rico em corais, corporações, filarmônicas e bandas de música, bandas e grupos de música popular e tradicional, escolas de samba e outras, além de possuir, em atividade, quase 200 orquestras (profissionais ou amadoras), organismos que acumulam fontes musicais e necessitam delas para o seu funcionamento. Embora não existam estatísticas disponíveis de todos esses grupos, um deles foi mapeado pela Funarte (1976-), no Projeto Bandas de Música, no qual estão cadastradas, até o presente, 2.487 bandas (tabela 1).[1]

Estado	População (em milhões)	Bandas de música	Porcentagem no Brasil	Bandas por 100 mil habitantes no Estado
Acre	0,7	6	0,2%	0,9
Alagoas	3,1	52	2,0%	1,7
Amapá	0,7	5	0,2%	0,7
Amazonas	3,5	27	1,1%	0,8
Bahia	14,0	156	6,3%	1,1
Ceará	8,5	202	8,1%	2,4
Distrito Federal	2,6	8	0,3%	0,3
Espírito Santo	3,5	43	1,7%	1,2
Goiás	6,0	79	3,2%	1,3
Maranhão	6,6	41	1,6%	0,6
Mato Grosso	3,0	48	1,9%	1,6
Mato Grosso do Sul	2,4	42	1,7%	1,7
Minas Gerais	19,6	487	19,6%	2,5
Pará	7,6	96	3,9%	1,3

1 A página do projeto na Funarte (http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/) indica a existência de 2.455 bandas, porém a somatória das bandas até o presente cadastradas nas tabelas disponíveis em http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php é 2.487. Por conta da desatualização desses dados, a Funarte divulgou, em 10 de março de 2016, o início do processo de recadastramento das bandas de todo o Brasil, por meio da notícia "Funarte recadastra bandas de música: bandas de todo o Brasil já podem enviar seus dados à Coordenação de Bandas do Centro da Música da Fundação", disponível em http://www.funarte.gov.br/musica/funarte-recadastra-bandas-de-musica/.

Estado	População (em milhões)	Bandas de música	Porcentagem no Brasil	Bandas por 100 mil habitantes no Estado
Paraíba	3,8	109	4,4%	2,9
Paraná	10,7	128	5,1%	1,2
Pernambuco	8,8	107	4,3%	1,2
Piauí	3,1	40	1,6%	1,3
Rio de Janeiro	16,0	180	7,2%	1,1
Rio Grande do Norte	3,2	79	3,2%	2,5
Rio Grande do Sul	10,7	144	5,8%	1,3
Rondônia	1,6	31	1,2%	1,9
Roraima	0,4	3	0,1%	0,7
Santa Catarina	6,2	88	3,5%	1,4
São Paulo	41,3	213	8,6%	0,5
Sergipe	2,0	45	1,8%	2,2
Tocantins	1,4	28	1,1%	2,0
Total	190,7	2.487	10,0%	1,3

Tabela 1-Bandas de música por estado e a relação com suas populações, de acordo com a Funarte (1976-) e com o Censo 2010 do IBGE (2013). Dados expressos com arredondamento da primeira casa decimal

Tais números são surpreendentes não apenas pela quantidade de bandas, filarmônicas e corporações musicais no território brasileiro, mas também pelo significado que esse tipo de conjunto assume em alguns estados brasileiros, como Minas Gerais, que possui quase um quinto de todas as bandas do país, e os estados do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe e Tocantins, além de novamente Minas Gerais, que possuem duas ou mais bandas para cada 100 mil habitantes (a Paraíba possui quase três, ou seja, uma banda para quase 35 mil habitantes). Como quase toda banda de música necessita um arquivo musical para o seu funcionamento, devem existir perto de 2.500 arquivos de bandas musicais no território nacional, números que obviamente tendem a aumentar na medida em que outros tipos de instituições musicais forem considerados.

No único levantamento regional exaustivo realizado até o presente, Pablo Sotuyo Blanco (2004, p. 252) constatou a existência, entre os 415 municípios da Bahia,

de mais de 140 acervos musicais em vários tipos de instituições relacionadas à música:

> Ao todo, nos 415 municípios baianos recenseados pelo IBGE em 1999, já foram localizados mais de cento e quarenta (140) fundos de documentos musicais pertencentes a arquivos públicos estaduais e municipais, sociedades e associações filarmônicas civis, além das coleções privadas e dos diversos acervos bibliográficos relativos à música.

Comparando-se os dados de Sotuyo Blanco com os da Funarte, podemos usar o percentual de representatividade da Bahia em relação ao número de bandas brasileiras (6,3%) para uma estimativa nacional de acervos musicais. Assim, considerando-se 140 acervos baianos (quantidade registrada por Sotuyo Blanco) equivalentes a 6,3% (dados da Funarte referente às bandas baianas) dos acervos musicais possivelmente encontrados no Brasil, o resultado estimado seria de 2.232 acervos musicais nacionais. Obviamente, esse é um mero exercício de projeção, baseado em uma quantidade muito restrita de dados para garantir sua precisão, porém o número obtido fortalece a hipótese de que devem existir não apenas centenas, mas alguns milhares de acervos musicais no país.

Não obstante, assistimos, na transição do século XX para o XXI, à progressiva perda do caráter corrente do repertório bandístico tradicional brasileiro (historicamente constituído por dobrados, marchas, fantasias, variações, danças etc.) e sua substituição por arranjos de música popular internacional ou de música de filmes norte-americanos, o que torna ainda mais urgente a difusão de teorias e métodos arquivístico-musicais para a preservação e futuro tratamento das fontes musicais dos arquivos de bandas, visando a minimizar seu risco de descarte e possibilitar sua reintegração à fase corrente, quando desejada por seus integrantes. Por outro lado, a situação do repertório bandístico é, provavelmente, o reflexo de um processo mais amplo de perda das memórias e tradições acarretado pelos modos de vida na civilização industrial, já citado por João Batista Lanari Bo (2003, p. 135-136), no que se refere à crise de apropriação da herança por seus herdeiros:

> Cecília Londres Fonseca (1997, p. 17), ao notar que os quase mil bens 'tombados' pelo governo brasileiro funcionam mais como 'símbolos abstratos do que como marcos efetivos de uma identidade nacional com que a maioria da população se identifique', lembra também que, 'no exterior, o Brasil continua sendo valorizado sobretudo pelos seus recursos naturais, pela sua natureza tropical-salvo nos meios intelectuais e nos organismos internacionais de cultura, como a UNESCO'. A autora fez essas observações em um contexto no qual

> procurava evidenciar os limites das políticas públicas de preservação, as quais, embora sejam uma 'causa justa', tendem a ser consideradas como um 'fardo por mentes mais pragmáticas', na medida em que atingem grupo reduzido no conjunto da população brasileira.

A partir desse panorama, não é possível prosseguir o desenvolvimento dos estudos musicológicos e arquivístico-musicais sem ferramentas teóricas e estratégias capazes de ações e resultados eficientes em um cenário tão amplo. Assim, torna-se fundamental não apenas o desenvolvimento da teoria arquivístico-musical, a partir da situação atual dessa disciplina, no Brasil e no mundo, mas também a busca e a criação de soluções práticas aplicáveis aos acervos musicais brasileiros, especialmente àqueles desprovidos de suportes acadêmicos ou governamentais.

Situação da arquivologia musical no Brasil

A arquivologia musical – anteriormente um campo interno aos *estudos textuais* – é uma disciplina iniciada na Alemanha em meados do século XIX, a partir do desenvolvimento de práticas utilitárias relativas a fontes e arquivos, já comuns nos séculos XVII e XVIII. Com a adoção de procedimentos científicos, a arquivologia musical configurou-se em uma disciplina forte e com grande número de adeptos, sobretudo a partir do século XX. Seu desenvolvimento é aqui resumido por André Guerra Cotta (2006a, p. 15-16):

> A pesquisa documental sistemática, tão fundamental para o trabalho do musicólogo, sobretudo na área de musicologia histórica, teve suas bases estabelecidas pela musicologia positivista do século XIX. Embora desde meados do século XVIII já existissem trabalhos voltados para a descrição e catalogação de fontes no campo da música [...], tais bases podem ser mais propriamente reconhecidas no Chronologisch-Thematisches Verzeichniss de Ludwig Richter von Köchel (1862) e nos esforços enciclopédicos do Quellen-lexikon de Robert Eitner (1898-1904), iniciativas que consistiram em descrever e sistematizar informações sobre um determinado corpus de documentos musicais: sobre a obra de um determinado compositor, no primeiro caso; sobre as fontes relacionadas a todos os compositores e obras da música ocidental, no segundo. Tais bases foram, é claro, profundamente transformadas no decorrer do século XX, culminando, depois de um longo processo histórico, em um projeto de proporção mundial como o Répertoire Internationale de Sources Musicales – RISM, o mais ambicioso projeto de catalogação de fontes musicais já implementado até o momento, iniciado em 1952.

Ainda que, no panorama internacional, tenha havido grandes avanços no campo da arquivologia musical na segunda metade do século XX, notadamente a criação e desenvolvimento do projeto RISM, a preocupação com essa disciplina e com o tratamento de acervos musicais ainda é recente no Brasil, e não muito anterior

à década de 1990. Antes mesmo do estabelecimento dessa tendência no país, já haviam sido publicados, no mundo, 78 catálogos temáticos de compositores (KLEVENHUSEN et al, 1976) e 127 catálogos de acervos musicais (WETTSTEIN, 1982), tornando grande nossa defasagem em relação às publicações nesse campo. À época em que finalmente os acervos musicais brasileiros começaram a ser catalogados, mesmo com resultados restritos, o mundo já dispunha de uma somatória de quase 1.500 catálogos temáticos impressos de compositores e de acervos musicais (BROOK; VIANO, 1997), número que vem aumentando consideravelmente na Era Digital.

A relação com acervos musicais brasileiros, até pelo menos a década de 1980, foi feita principalmente em torno dos conceitos de obras-primas e de obras antigas, com escasso interesse na diversidade, proveniência, integridade e organicidade dos acervos e, quando era o caso, com o tratamento de fontes musicais a partir de princípios da biblioteconomia (ou seja, por assunto) e não da arquivologia (ou seja, por proveniência). Ainda eram comuns as ações colecionistas e a consideração de manuscritos musicais enquanto fontes informais de repertório. Ações diferenciadas, nesse sentido, foram a constituição da atualmente denominada Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana, realizada entre 1968-1984 e organizada inicialmente por José de Almeida Penalva e em seguida por Maria da Conceição Rezende, bem como a organização da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência entre 1982-2001, inicialmente por Aluízio José Viegas e o próprio Curt Lange, e posteriormente por Carlos Alberto Balthazar, Régis Duprat e Mary Ângela Biason.

No Encontro de Musicologia do II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Brasília, 1989), foi proposto um Sistema Nacional de Arquivos Musicais que nunca chegou a ser implementado, mas que revelou um interesse pioneiro pelos acervos musicais brasileiros, no que se refere à sua abrangência. José Maria Neves (1993), que participou do evento, passou a defender ações mais amplas em relação aos acervos musicais, tornando-se o primeiro musicólogo brasileiro a reconhecer a necessidade da preservação, identificação e tratamento dos acervos musicais brasileiros. A tomada de consciência da comunidade musicológica brasileira em relação aos acervos musicais acabou não seguindo a tendência centralizadora expressa no evento de 1989 (assim como nunca foi concretizada a criação do Instituto Nacional de Musicologia, defendida por Francisco Curt Lange), sendo desenvolvida a partir de ações realizadas em alguns núcleos acadêmicos ou em torno de alguns acervos musicais.

Nas duas últimas décadas, um grupo de musicólogos com interesses arquivísticos passou a reunir esforços para o desenvolvimento teórico e para a realização de ações práticas, encontrando-se em eventos científicos e participando ativamente da criação e desenvolvimento desses mesmos eventos. André Guerra Cotta (2000, 2006a e 2006b) ocupou-se principalmente das reflexões teóricas em torno da arquivologia convencional aplicáveis à arquivologia musical, enquanto o autor deste ensaio desenvolveu procedimentos aplicáveis a alguns acervos musicais que solucionavam problemas não referidos na literatura internacional, como a consideração dos níveis de organização das fontes musicais (CASTAGNA, 2004b). Autores como José Maria Neves (1993, 1997 e 1998), Aluízio José Viegas (1998), Jaelson Trindade (2006) e o próprio André Guerra Cotta (2006b e 2012) passaram a abordar a situação geral dos acervos musicais brasileiros e o avanço dos projetos de salvaguarda, organização e catalogação. Tiveram particular importância, nesse sentido, os Simpósios Latino-Americanos de Musicologia (Curitiba, 1997-2001), os Encontros de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 1994-) e os Congressos da Anppom (1988-), nos quais reuniram-se e apresentaram trabalhos dezenas de pesquisadores interessados nos acervos musicais brasileiros (docentes e estudantes), mas especialmente o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 2003), evento pioneiro do gênero no Brasil e ocasião na qual foram apresentadas suas *Conclusões e recomendações* (2004), documento coletivo que, desde então, vem orientando diversas ações relacionadas aos acervos musicais. Igualmente importante foi a Carta de Belo Horizonte, sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros (ANPPOM, 2016), aprovada por unanimidade pelos participantes do XXVI Congresso da Anppom.

Do ponto de vista prático, resultaram, dessa mobilização, a organização e catalogação de vários acervos musicais e, em alguns casos, a elaboração (às vezes seguida da publicação) de seus guias, catálogos ou bases de dados, em formato impresso ou digital, com destaque para acervos como o do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes (Campinas-SP), a Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), o Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), a Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira-MG), o Arquivo Histórico Monsenhor Horta (Mariana-MG), o Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte-MG) e o prosseguimento do trabalho no Museu da Inconfidência (Ouro Preto-MG) e no Museu da Música de Mariana. Também foram realizados projetos de mapeamento de acervos musicais, como o de Pablo Sotuyo Blanco (2004 e 2006) na Bahia, e o mapeamento brasileiro por Victor de Moura Lacerda (2006).

Atualmente vêm surgindo projetos brasileiros importantes no campo da arquivologia musical, como o recolhimento de acervos musicais históricos a universidades e fundações, o envolvimento dos alunos universitários no trabalho em acervos musicais de sua região, ou como a digitalização e disponibilização online da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana e os cursos e eventos organizados por essa instituição. Apesar disso, não é clara, no Brasil, a ideia de que a arquivologia musical necessita um desenvolvimento teórico e prático adaptado às necessidades e características locais, sendo ainda comum a crença de que as deficiências brasileiras nesse campo restringem-se apenas à falta de pessoal e de verbas ou, no máximo, à falta de recepção dos modelos internacionais em uso.

Assim, é fundamental o prosseguimento das ações de salvaguarda, tratamento, catalogação e mapeamento dos acervos musicais brasileiros, porém não há como expandir a arquivologia musical no Brasil sem o desenvolvimento de ferramentas teóricas e práticas adaptadas às especificidades dos acervos e fontes musicais brasileiros, e sem a reunião das soluções em curso e criação de outras aplicáveis a eles. Entendo que, diante da falta de pessoal e de verbas no Brasil, que, caso não se agravar, possivelmente continuará a existir a curto e médio prazo, é preciso desenvolver formas de tratamento de acervos musicais de baixo custo, mas sobretudo que sejam capazes de gerar significado social para tais ações e motivar o envolvimento de um número cada vez maior de pessoas – pesquisadores, músicos, estudantes e administradores –, sem o que essa tarefa será sempre inatingível.

A carência de ações referentes às fontes musicais brasileiras

Procurando compreender as razões que dificultam o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, reuni os dez problemas mais frequentes e mais significativos com os quais tive contato ao longo de três décadas de atuação musicológica, e cuja consideração pode ser importante para se abrir caminhos para o desenvolvimento dessa disciplina e o usufruto cada vez mais amplo dos seus resultados:

1. A abordagem da música de tradição escrita muitas vezes é feita a partir da suposição de que a música produzida no passado permanece à disposição dos usuários nos períodos seguintes, em bibliotecas ou em sistemas informatizados, e que sua qualidade é o único requisito para sua preservação ao longo do tempo. Essa crença desconsidera o fato de que a música do passado (brasileira e internacional) que atualmente

circula (portanto, em fase corrente) no meio musical exigiu grande quantidade de recursos, pessoal e treinamento, além de políticas incisivas e instituições culturais fortes para sua preservação, edição e divulgação, antes de chegar às salas de concerto, às lojas e à internet.

2. A interpretação de música histórica (brasileira ou internacional) é realizada, na maioria dos casos, com base em fontes musicais em fase corrente (ou seja, disponíveis em lojas, bibliotecas, arquivos de coros e orquestras ou na internet), ainda que sejam cópias ou edições de obras antigas. A crença, no caso brasileiro, de que não existem outros repertórios (ou não existem outros repertórios de interesse artístico) além daqueles encontrados nas fontes em fase corrente inibe a pesquisa de acervos de fontes musicais em fase intermediária ou permanente, inviabilizando a ampliação do repertório e os estudos musicológicos de caráter mais amplo.

3. Não é corrente, no Brasil, mesmo nos sistemas de governo e na legislação, a noção de que fontes musicais em fase intermediária ou permanente correspondam a documentos históricos de interesse local ou nacional, e que seu conteúdo possua valor cultural em micro e macrossistemas sociais, o que acelera seu descarte como material sem valor prático e inibe ações mais amplas de caráter preservacionista e destinadas à pesquisa musicológica e à reintegração do seu repertório na vida contemporânea.

4. Existe um grande número de acervos musicais brasileiros não atendidos por cuidados arquivísticos, colocando em risco a segurança e preservação de suas fontes musicais. Paralelamente, a quantidade de acervos musicais, especialmente de igrejas e entidades interpretativas (ou instituições musicais) é muito grande para ser tratado apenas por profissionais com conhecimentos musicológicos e arquivísticos.

5. Não existem, no Brasil, arquivos, museus ou centros de documentação musical suficientemente aparatados e com profissionais especializados em número significativo para proceder o recolhimento de fontes musicais históricas originárias de profissionais, famílias, igrejas, teatros e instituições musicais ativas ou inativas. Paralelamente, nos locais em que existe esse tipo de instituição, é frequente o desinteresse ou mesmo a recusa dos proprietários dessas fontes de seu recolhimento a uma instituição de caráter centralizador, ação muitas vezes recebida por eles

como invasiva ou expropriadora.

6. A edição, apresentação pública, gravação e estudo musicológico do patrimônio histórico-musical brasileiro, com vistas à sua reintegração na vida atual, depende da eficiente preservação e acesso seguro às fontes musicais. A situação geral dos acervos musicais brasileiros, no entanto, ainda não é plenamente favorável para uma reintegração eficiente (NEVES, 1993, 1997 e 1998), faltando não apenas profissionais, estrutura e verbas, mas também ferramentas teóricas, soluções práticas e treinamento adequado para um trabalho apropriado.

7. Músicos, administradores, público e cidadãos geralmente não possuem conhecimento ou contato com a diversidade musical presente nos acervos de suas comunidades, recebendo – quando é o caso – mais informações originadas na macro-história da música do que no conteúdo dos seus acervos musicais.

8. Não é corrente a noção de que o recolhimento de fontes musicais em fase permanente e sua disponibilização à pesquisa é uma operação geralmente cara e demorada, que envolve a necessidade de teorias, pessoal habilitado, equipamento e instalações adequadas, predominando visões simplistas sobre esse tipo de ação, que acarretam resultados de baixa eficiência social e científica e, muitas vezes, danos físicos ao patrimônio arquivístico-musical acumulado.

9. Nem todos os administradores ou proprietários de acervos musicais (assim como nem todos os pesquisadores) estão interessados em sua preservação e/ou em sua abertura à pesquisa, dificultando sua investigação musicológica e o usufruto público do seu conteúdo.

10. A arquivologia musical muitas vezes é vista como uma opção secundária de músicos, que aceitariam o trabalho em acervos musicais por sua falta de qualidade ou de oportunidades como cantores, instrumentistas, regentes, compositores ou professores (as atividades mais valorizadas nos cursos acadêmicos da área de Música), e não como uma das várias atividades fundamentais para o funcionamento do ciclo de produção, prática e consumo da música na atualidade.

Hipóteses de trabalho para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil

Considerando-se os problemas levantados no item anterior, torna-se fundamental a elaboração de hipóteses que possam nortear ações destinadas a desenvolver a arquivologia musical no Brasil, ainda que a longo prazo. Parto então de cinco hipóteses básicas, cuja discussão e aplicação será de livre adoção por parte dos interessados, mas que já representam pensamentos que venho colocando em prática nas últimas duas décadas:

1. O desenvolvimento teórico de uma arquivologia musical aplicada aos acervos musicais brasileiros e à realidade à qual estão submetidos pode aumentar a eficiência dos textos, materiais didáticos, cursos e instruções destinadas à preservação, catalogação, acondicionamento e revitalização das fontes musicais de instituições de caráter musical, bem como a separação e tratamento dos arquivos corrente e permanente (ou histórico).

2. O desenvolvimento de ações arquivísticas pode aumentar o número de ações destinadas ao cuidado, acesso e difusão do conteúdo das fontes musicais, por meio da realização de cursos, publicação de materiais didáticos e formação de grupos interessados na salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical brasileiro.

3. As próprias instituições musicais podem proceder a constituição do seu arquivo histórico ou permanente, em local sob seu controle, em lugar de enviá-los a instituição custodiadora de caráter centralizador, ação que geralmente provoca reações adversas por parte de integrantes da própria instituição ou da comunidade que a mantém. A difusão dessa possibilidade pode acelerar esse procedimento e criar soluções que atuem como modelos para as instituições de menor acesso à informação musicológica.

4. Os próprios integrantes de instituições musicais, uma vez capacitados por cursos e/ou pela bibliografia, podem implementar medidas eficientes, que sejam simples e de baixo custo, para a conservação preventiva e tratamento das fontes musicais em fase corrente ou permanente.

5. A ênfase nos acervos musicais, enquanto amostras do patrimônio histórico-musical local e brasileiro, pode ser uma linha de ação eficaz

para a reconexão dos profissionais, estudantes, público e cidadãos – por meio de pesquisas, cursos, textos e programas de divulgação – com a diversidade musical e cultural de micro e macrossistemas sociais brasileiros. A difusão *online* de textos, áudios, vídeos e fontes musicais referentes a cada acervo pode ser um importante estímulo para a implementação dessa reconexão e para evidenciar o interesse público que possuem os acervos musicais do país.

Princípios básicos para o desenvolvimento da arquivologia musical
Unicidade das fontes e multiplicidade das composições
A utilização de um conjunto de princípios fundamentais, de normas claras e de uma terminologia adequada é fundamental para a eficiência de qualquer resultado no trabalho em arquivos. Nesse sentido, parto de bases terminológicas nacionais e internacionais – como as do Arquivo Nacional (2004), de Ana Maria de Almeida Camargo et al (2012), Rosana de Andrés Díaz et al (1995) e Johanna Wilhelmina Smit et al (2003) –, de normas arquivísticas gerais – como a ISAD(G) ou Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística do CIA (2000) e a Nobrade ou Norma Brasileira de Descrição Arquivística do Conarq (2006) – e das normas internacionais de descrição de fontes musicais, como as Normas Internacionais para a Catalogação de Fontes Musicais Históricas do RISM (1996). Por outro lado, existem especificidades das fontes musicais que nos obrigam a utilizar e a dar maior clareza a conceitos que, fora do âmbito arquivístico, muitas vezes são usados de maneira confusa, entre eles os conceitos de *fonte musical* e *obra musical* (ou *composição musical*).

Obras ou composições musicais podem ser citadas sem a necessária referência às suas fontes, embora esse seja um procedimento próprio dos textos literários e não dos trabalhos científicos. A referência à ópera *Il Guarany,* de Antônio Carlos Gomes, por exemplo, permite sabermos do que estamos falando, mas não é suficiente para se conhecer sua configuração interna, a história de sua transmissão e a localização de suas fontes. A Lei Brasileira dos Direitos Autorais (BRASIL, 1998) reconhece a existência da propriedade e domínio público das obras musicais, porém, para indicar a identidade da obra em questão, a fonte musical é indispensável.

O conceito de fonte musical é bastante amplo e refere-se a todo registro escrito de uma determinada composição. Fontes musicais (partituras, partes cavadas, exercícios, rascunhos, etc.) podem ser manuscritas, fotocopiadas, mimeografadas, impressas (por gráficas-editoras ou por impressoras digitais

domésticas) e virtuais. Paralelamente, fontes musicais são encontradas em bibliotecas, arquivos, museus, centros de documentação e instituições musicais, além de acervos musicais pessoais (MONTERO GARCÍA, 2008a, 2008b), cujo conteúdo, tipologia e organização são bastante variáveis. Jon Bagüés (2008, p. 81-82) classifica os arquivos musicais como pessoais e institucionais, destacando e exemplificando os seguintes casos:

1. Arquivos pessoais

    1.1. Arquivos de compositores

    1.2. Arquivos de intérpretes

    1.3. Arquivos de críticos

    1.4. Arquivos de pesquisadores

    1.5. Arquivos de colecionadores e aficionados

2. Arquivos institucionais

    2.1. Arquivos musicais de instituições religiosas

    2.2. Arquivos de entidades interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos...)

    2.3. Arquivos de entidades educativas

    2.4. Arquivos de entidades de imprensa e radiodifusão

    2.5. Arquivos de teatros e salas (teatros de ópera)

    2.6. Arquivos de entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos...)

Um dos princípios arquivísticos fundamentais, de acordo com Bellotto (2002, p. 20-21), é a unicidade dos documentos, segundo a qual, "não obstante forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter

único, em função do contexto em que foram produzidos".[2] Esse princípio é perfeitamente aplicável às fontes musicais, entendidas enquanto uma categoria específica de documentos. Por outro lado, como venho ressaltando em trabalhos arquivísticos há mais de 15 anos (CASTAGNA, 2000), se as fontes musicais são efetivamente únicas, as composições podem ser registradas de forma múltipla, em distintas fontes de diferentes acervos, cidades ou países, sejam esses registros de uma única versão da obra ou de várias. Isso faz com que acervos musicais contenham fontes musicais únicas, porém de composições que também podem existir em outros acervos, de diferentes cidades, países ou mesmo continentes.

Se o terceiro princípio arquivístico refere-se, portanto, à unicidade dos documentos, na arquivologia musical é preciso trabalhar com a diferença entre fontes e obras e, sobretudo, com a ideia de unicidade das fontes musicais e multiplicidade das obras, caso contrário as confusões em projetos de tratamento de acervos tornam-se inadministráveis. Paralelamente, a adoção dessa ideia nos ajuda a perceber que as fontes musicais inter-relacionam-se por meio das obras que contêm, fazendo com que os antigos procedimentos de isolamento dos acervos para acesso exclusivo às suas obras deem lugar ao acesso à pesquisa (preocupação já expressa em Brasil, 1991; Brasil, 2011; Conarq, 2012) e uma inter-relação cada vez mais ativa entre os acervos musicais, na medida em que se percebe que estes possuem obras em comum e cujas fontes se complementam mutuamente.

Reintegração do patrimônio musical à vida contemporânea

Em um dos textos referenciais sobre o patrimônio histórico e cultural, Françoise Choay (2001) esclarece que a ideia de reintegração de bens patrimoniais à vida contemporânea, bem como os esforços por sua preservação existem desde a Antiguidade (como, por exemplo, na cópia de estátuas gregas pelos romanos), passando pelos antiquários, pelos monumentos, pelo patrimônio urbano e pelo patrimônio histórico na era da indústria cultural, fundamentado no conceito de *valorização* e nos métodos de *conservação* e *restauração*. Central nas considerações de Choay (2001) sobre a conservação e restauração do patrimônio urbano e do patrimônio histórico na era da indústria cultural é o conceito de "reintegração na vida contemporânea", que a autora estuda especificamente em relação ao patrimônio material:

> A reutilização, que consiste em reintegrar um edifício desativado a um uso normal, subtraí-lo a um destino de museu, é certamente a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil da valorização do patrimônio. Como

2 Os cinco princípios arquivísticos aceitos na arquivologia atual são: 1) Proveniência; 2) Organicidade; 3) Unicidade; 4) Indivisibilidade ou Integridade; 5) Cumulatividade.

> o mostraram repetidas vezes, sucessivamente, Riegl e Giovannoni, o monumento é assim poupado aos riscos do desuso para ser exposto ao desgaste e usurpações do uso: dar-lhe uma nova destinação é uma operação difícil e complexa, que não deve se basear apenas em uma homologia com sua destinação original. Ela deve, antes de mais nada, levar em conta o estado material do edifício, o que requer uma avaliação do fluxo dos usuários potenciais. (CHOAY, 2001, p. 219)

A partir da transição do século XX para o XXI, o setor de bens culturais – como expresso em Castro e Fonseca (2008), Fonseca (2009), Funari e Pelegrini (2006), Mendes (2012), Nogueira e Chuva (2012), Pelegrini (2009), Reis e Figueiredo (2015) – passou a considerar também a valorização e preservação do *patrimônio cultural imaterial* ou *patrimônio cultural intangível*, que se refere às tradições e às expressões culturais humanas, incluindo as celebrações, festas, músicas e danças. O impacto gerado por essa nova tendência – pela primeira vez expressa no Brasil, de forma ampla, na *Carta de Fortaleza* (IPHAN, 1997), porém oficializada no Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 (BRASIL, 2000), que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial – deve-se a muitos fatores, mas especialmente aos avanços da Sociologia e da Antropologia na valorização da diversidade cultural humana, a uma reação à crescente padronização cultural da atualidade e à dificuldade (e às vezes ineficácia) de atribuição de sentido à preservação do patrimônio material em um mundo caracterizado pela inovação tecnológica e pela intensa transformação urbana.

Na confluência dos estudos sobre o patrimônio material e o imaterial, no entanto, a música ocupa uma situação complexa e, em alguns casos, encontra-se desamparada das ações de caráter mais amplo: os estudos culturais valorizam predominantemente a música de transmissão oral, enquanto os estudos referentes ao patrimônio material tendem a desconsiderar a música justamente por conta do caráter efêmero de sua configuração final (o som); paralelamente, a música escrita não é suficientemente englobada nos trabalhos referentes ao patrimônio imaterial, principalmente no Brasil, por conta de sua dependência da fonte musical, ainda que não esteja excluída da lei brasileira sobre o patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 1937).[3] Assim, os estudos da música sob a égide do patrimônio geraram o conceito de *patrimônio musical* que, em sentido amplo, deveria abranger tanto a música de transmissão oral quanto escrita, porém as medidas práticas (como o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do IPHAN) privilegiaram o primeiro caso, apesar de

3 "Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico."

ações pontuais em relação ao segundo (TRINDADE, 2006), deixando a música de transmissão escrita fora do âmbito principal das ações patrimoniais brasileiras.

Como resultado dessa espécie de vácuo no qual encontra-se a música de transmissão escrita nos estudos patrimoniais, começaram a ser recentemente utilizados os conceitos de *patrimônio histórico-musical* e *patrimônio arquivístico-musical*, o primeiro decorrente de um olhar feito a partir das obras e o segundo de um olhar feito a partir das fontes musicais.[4] Não obstante a necessidade de dar ao conceito de *patrimônio musical* o significado amplo que deveria possuir desde sua formulação (como já o fizeram COTTA e BLANCO, 2006), o interesse desses dois recentes conceitos reside na direta relação com a diversidade do conteúdo dos acervos musicais e na clareza que oferecem aos estudos e ações destinadas à preservação e reintegração do patrimônio musical escrito, do que os conceitos seletivos utilizados nos trabalhos do século XX, como *música barroca*, *música colonial*, *música imperial*, *música antiga*, *música dos séculos XVIII e XIX*, *música erudita*, *música popular* e vários outros.

Surpreendente, nesse sentido, é a tomada de consciência da Igreja Católica em relação ao patrimônio musical relacionado à sua religião. Em um recente *Inquérito às conferências episcopais, aos institutos religiosos maiores e às faculdades de Teologia* (VATICANO, 2014, p. 2), a Igreja enviou uma série de perguntas a essas instituições, uma das quais com o significado amplo do conceito de patrimônio musical: "Como são garantidas nas dioceses a conservação e o desenvolvimento do patrimônio musical? Existem fundos bibliotecários e é promovida a investigação em Musicologia?" Paralelamente, o documento define patrimônio musical nos seguintes termos:

> O patrimônio universal da música sacra conserva, para o bem de toda a Igreja, uma riquíssima herança teológica, litúrgica e pastoral. As diversas expressões musicais postas ao serviço da sagrada liturgia e da vida sacramental da Igreja manifestam claramente a busca de uma elevação espiritual e de uma relação interior com Deus. O espírito de fidelidade, que conhece também a sadia audácia, deverá oferecer à Igreja contemporânea um repertório musical vivo e atual, que deixe transparecer os múltiplos percursos da arte cristã empreendidos durante dois milênios, e que simultaneamente se mostre capaz de uma autêntica renovação, útil para suscitar novos estímulos e servir hoje a liturgia. (VATICANO, 2014, p. 2)

4 "Patrimônio arquivístico-musical" já foi usado no tema do VI Encontro de Musicologia Histórica (CASTAGNA, 2006) e no título da série editorial publicada pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (CASTAGNA, 2008-2011).

Embora a perspectiva de integração ou reintegração do patrimônio musical brasileiro já venha sendo considerada no meio musicológico brasileiro (COTTA, 2006b), o conceito de reintegração do patrimônio musical na vida contemporânea deve ser relativizado para que sua ação se torne eficiente. Nenhum musicólogo, assim como nenhum intelectual advoga a reintegração de todo o passado musical de todas as épocas à vida atual de todo o planeta. O próprio desenvolvimento da música e da cultura requer o descarte periódico e a transferência para a fase intermediária de uma parte do repertório da fase corrente na atuação de músicos e instituições musicais. A reintegração do patrimônio almejada pelos pesquisadores da área é, ao mesmo tempo, possibilitadora e seletiva: possibilitadora, no sentido de permitir que um determinado repertório possa ser reintegrado (uma vez que, desaparecidas as fontes que o contêm, isso se tornaria impossível) e seletiva, no sentido de permitir a escolha das obras que se deseja fazer retornar à vida atual, por parte de cada músico, instituição, comunidade ou público.

Paralelamente, ao se abordar o patrimônio musical como um todo, é necessário considerar que existe uma parte dele que faz sentido para grandes coletividades (cidades, estados, país), e outra parte que faz sentido apenas para determinadas comunidades, instituições, grupos ou famílias. Podemos, então, derivar aqui as ideias de Jacques Revel (2010) e compreender a existência de micro e macropatrimônios, identificados não exatamente pelo volume de seus acervos, mas pelo significado que possuem em cada âmbito social (microssistemas ou macrossistemas), enriquecidos na medida de sua preservação e de sua potencialidade de reutilização. Esse foco em âmbitos sociais e institucionais mais restritos – ou em microssistemas, como assim o denomina Urie Bronfenbrenner (2011)[5] – é capaz de promover significados locais e valorizar sua micro-história, sendo provavelmente uma forma mais eficiente de conexão com a macro-história.

Por fim, cabe aqui ressaltar as vantagens da preservação e reintegração do patrimônio histórico-musical frente ao patrimônio material, por sua capacidade de conexão rápida ao passado, mesmo diante da perda do patrimônio urbanístico. Se não é mais possível recuperar a configuração das cidades de São Paulo, Bahia ou Recife do século XVIII, do Rio de Janeiro, Curitiba ou Porto Alegre no século XIX e de Belo Horizonte, Manaus ou Florianópolis da primeira metade do

5 Urie Bronfenbrenner (2011) reconhece a existência de cinco níveis sistêmicos nas comunidades humanas, além de suas transformações ao longo do tempo: *microssistema* (casa, escola, igreja etc.), *mesossistema* (a interação entre dois ou mais microssistemas), *exossistema* (sistema educacional, sistema governamental, sistema industrial), *macrossistema* (ideologias e crenças dominantes) e *cronossistema* (mudança das condições pessoais e sócio-históricas ao longo do curso da vida).

século XX, entre muitos outros exemplos, é possível reintegrar ao presente seu patrimônio histórico-musical, disperso em dezenas de acervos dessas cidades, permitindo um contato do cidadão desses ambientes com uma parte importante de sua história.

Teoria das Três Idades e o recolhimento de fontes e acervos em fase permanente
Assim como ocorre com os documentos administrativos, as fontes musicais passam por diferentes fases de existência, de cuja compreensão dependem as ações tomadas nos respectivos acervos. A clássica Teoria das Três Idades, inicialmente proposta por Yves Pérotin (1961), foi destinada a permitir a adoção coordenada de procedimentos referentes à gestão dos documentos nas diferentes etapas do percurso que Theodore R. Schellenberg e Ernst Posner denominaram *ciclo vital* (MEDEIROS e AMARAL, 2010, p. 298). Por meio de uma analogia com as fases da vida biológica, essa teoria propõe a associação dos documentos às ideias de nascimento, guarda e destinação final (BELLOTTO, 2005, p. 23-28), para documentos em situação respectivamente ativa, semiativa e inativa (ou, como é mais frequente na terminologia arquivística: corrente, intermediária e permanente). A Teoria das Três Idades reconhece um valor primário (utilitário) do documento em fase corrente e um valor secundário (social, histórico, político, cultural e outros) do mesmo documento em fase permanente, valores que também podem ser percebidos no ciclo vital das fontes musicais, porém segundo as características desse tipo de documento.

De acordo com Bellotto (2002, p. 26), "a primeira idade arquivística corresponde à produção do documento, sua tramitação, a finalização do seu objetivo, conforme o caso, e a sua primeira guarda". O valor primário de uma fonte musical está em sua capacidade de permitir a leitura e interpretação da música, valor que, diferentemente dos documentos administrativos, nunca se extingue. Por conta dessa particularidade, a segunda idade ou fase intermediária da fonte musical inicia-se após a perda do seu significado social e/ou institucional (e não da capacidade de permitir a leitura e interpretação musical) e a mudança de sua condição para semiativa, com a diminuição ou encerramento de sua utilização por músicos ou conjuntos musicais. Caso a fonte em situação intermediária adquira um valor secundário, é possível surgir o interesse em seu recolhimento a um arquivo permanente, bem como seu reconhecimento como patrimônio arquivístico-musical. Arquivos musicais permanentes ou históricos são, portanto, aqueles destinados à preservação das fontes musicais históricas, ou seja, as que chegaram à terceira idade ou fase permanente do seu ciclo vital e adquiriram, além do seu valor primário de leitura, um valor secundário: social, histórico,

político ou cultural.

Em alguns idiomas, os documentos recebem distintas denominações, dependendo da fase do ciclo vital na qual se encontram. Ana Márcia Lutterbach Rodrigues (2006)[6] esclarece que, "na língua inglesa, apenas os documentos de guarda permanente são chamados de *archives*, os de uso corrente recebem a denominação de *records*." Isso também ocorre em música, embora de forma mais tênue, pois raramente se aplica o conceito de documento a uma fonte musical em fase corrente, mas sim à fonte em fase permanente.

A Teoria das Três Idades é hoje amplamente utilizada nos trabalhos e ações arquivísticas em todo o mundo, porém ainda não é totalmente adotada no meio musicológico. A organização de arquivos musicais, especialmente na Europa, enfatiza as duas fases extremas do ciclo vital, nos estudos sobre o tratamento de arquivos correntes e de arquivos históricos (GÓMEZ GONZÁLEZ, 2008; VICENTE BAZ, 2008). Independentemente da terminologia adotada, os arquivos musicais históricos ou permanentes existem em grande número na Europa e foram constituídos e organizados durante séculos por uma conjunção de fatores históricos e culturais que não se fizeram totalmente presentes no Brasil, no qual uma enorme quantidade de acervos musicais em fase corrente perdeu sua função primária, porém não foi recolhida à fase permanente, ficando em situação intermediária e submetida a riscos constantes, quando não sofreu perda definitiva.

É, portanto, a existência de um número muito grande de arquivos e fontes em fase intermediária que torna a Teoria das Três Idades válida e ainda tão importante para a arquivologia musical no Brasil. Faz-se necessário, no entanto, destacar as principais diferenças entre *fontes musicais* e *fontes administrativas*, para que a Teoria das Três Idades seja usada de forma apropriada e com a eficiência necessária para subsidiar ações arquivísticas em acervos musicais. Em trabalho referente às especificidades das fontes musicais (CASTAGNA e MEYER, 2016), estabelecemos as dez principais diferenças entre fontes musicais e documentos administrativos:

1. Fontes musicais são criadas em função da atividade musical, mas também geradas ou adquiridas para subsidiar a prática musical;

2. Fontes musicais nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes

6 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09>.

quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional;

3. Fontes musicais são únicas, porém a cópia manuscrita da obra (como também ocorre com o exemplar impresso) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações;

4. Fontes musicais são geradas e utilizadas em vários níveis de organização;

5. Fontes musicais são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscrito, impresso, digital ou por reprodução mecânica (heliostática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital);

6. Fontes musicais podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século) sem perder sua validade;

7. Fontes musicais também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos;

8. Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática;

9. A transferência e o recolhimento de fontes musicais não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas;

10. O recolhimento de fontes musicais em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico.

No mesmo trabalho (CASTAGNA e MEYER, 2016), estudamos os cinco principais caminhos que podem seguir as fontes musicais após entrar em fase intermediária, a saber:

1. o ostracismo e a submissão a fortes condições de degradação física, com possibilidade de danos físicos irreversíveis e perda total ou parcial de fontes ou mesmo de todo o acervo;

2. a perda ou desfalque não intencional, por falta de controle, desinformação, acidentes, vandalismo ou roubo;

3. o descarte intencional de fontes ou de todo o acervo;

4. a alienação, por doação, herança ou venda, de forma coesa ou fragmentada;

5. o recolhimento como arquivo permanente e de interesse histórico, em instituição idêntica ou diferente daquela que o originou.

É somente nas raras ocasiões em que uma fonte chega a essa quinta possibilidade que ela é intencionalmente retirada da fase intermediária e recolhida a um acervo histórico, em fase permanente. Ao longo de seu ciclo vital, no entanto, a maior parte das fontes musicais não chega ao recolhimento e, se a sua perda ou retenção na fase intermediária já é frequente no âmbito institucional, a situação é bem mais drástica no caso dos arquivos pessoais. De acordo com Josefa Montero García (2008a, p. 393-397), existem três grandes problemas que acarretam a perda total ou parcial de acervos musicais pessoais, tendo sido o primeiro deles desdobrado em cinco casos particulares:

> a) Fragmentação dos arquivos e perda de documentos:
>
> - Mudanças de residência;
>
> - Doações e outras ações do autor ou seus herdeiros;
>
> - Desordem e descaso por parte do mesmo autor ou seus herdeiros;
>
> - Falta de valorização dos arquivos por parte de seus proprietários;
>
> - Doações ou vendas "inadequadas".
>
> b) Desconhecimento da existência e localização dos acervos;
>
> c) Problemas de catalogação e difusão.

De maneira geral, musicólogos defendem a preservação das fontes musicais,

mesmo que sua música já tenha sido publicada, pois, além das obras, tais fontes possuem uma grande quantidade de informações e interesses secundários relacionados aos compositores, copistas, músicos, comunidade, instituições, locais, formas de registro e difusão musical que as tornam documentos preciosos para o conhecimento da atividade musical em diversos locais e períodos, além de objetos de alto valor simbólico para suas instituições custodiadoras. Nesse sentido, a Teoria das Três Idades é fundamental para o entendimento da situação de acervos e fontes musicais, e para a formulação de projetos eficientes destinados à sua preservação.

Uma das ações práticas referentes ao ciclo vital das fontes musicais (acima ressaltada no item 10 das diferenças entre fontes musicais e fontes administrativas) é a possibilidade de recolhimento das fontes em fase permanente na própria instituição que as acumulou. Considerar essa possibilidade é fundamental no caso brasileiro, pois, se os arquivos musicais de instituições extintas ou de músicos falecidos podem ser eficientemente tratados e recolhidos em museus e arquivos institucionais – como é o caso do Museu da Música de Mariana –, o recolhimento dos arquivos musicais de instituições ativas em museus e arquivos externos geralmente é visto pelos seus integrantes como invasiva.

Nesse sentido, estimular e capacitar os integrantes de instituições musicais a separar seus arquivos corrente e permanente, criando um arquivo histórico dentro da própria instituição, é um caminho altamente promissor no caso brasileiro. Várias instituições musicais possuem ou estão estruturando seus arquivos históricos, como é o caso da Orquestra Lira Sanjoanense e da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei, da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (GUIMARÃES et al, 2012) e especialmente da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, que já divide seu arquivo musical nos setores corrente (neste caso denominado "musical") e histórico:

> O arquivo da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto está dividido em dois setores: o Arquivo Musical, onde são armazenadas e trabalhadas as partes e partituras de uso diário da orquestra, e o Arquivo Histórico, onde ficam os variados documentos, como os manuscritos de partituras utilizados pela orquestra na época de sua fundação, recortes de jornais, fotos, vídeos, programas de concerto, instrumentos musicais, estatutos, material contábil e administrativo, objetos e outras fontes que registram a história da OSRP. (HADDAD e FERRAZ JÚNIOR, 2013, p. 135)

De fato, a atual dificuldade dos arquivos históricos em se responsabilizar

pelo recolhimento de documentos de toda espécie estimulou, especialmente entre arquivistas australianos e canadenses, o desenvolvimento do modelo de gerenciamento do *records continuum* (VIANA, 2015), a partir da década de 1980, que fundamenta a gestão de documentos na própria instituição geradora. Ainda que o modelo do ciclo vital seja bastante útil para o planejamento de ações referentes às fontes musicais, o estudo e adoção de outros modelos de gestão serão importantes para o tratamento de acervos históricos nas próprias instituições de origem, frente ao real interesse de muitas instituições musicais de manterem a posse de suas fontes e à dificuldade e, muitas vezes, desinteresse dos arquivos históricos convencionais em recolher acervos musicais em fase permanente.

O reconhecimento da diversidade musical no trabalho arquivístico e musicológico

A ideia de diversidade musical aqui adotada parte do conceito de *diversidade cultural* proposto por Claude Lévi-Strauss (1970), usado por esse autor tanto para designar uma característica das comunidades humanas quanto para se contrapor às perspectivas racistas ou racialmente hierárquicas que proliferaram na primeira metade do século XX e à padronização cultural imposta pela civilização industrial na segunda metade desse século. Tal antropólogo defendeu a construção de formas de convivência com a diversidade cultural, aliadas ao seu enriquecimento, em lugar da aniquilação de suas diferenças:

> A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós e diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 269)

O trabalho de Lévi-Strauss motivou, entre muitas outras ações, a *Declaração universal sobre a diversidade cultural da Unesco* (2002), o documento de caráter mais amplo formulado sobre o assunto até o presente, e cujo primeiro artigo declara:

> Artigo 1-A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade
>
> A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

Nesse mesmo documento, a Unesco (2002) apresentou as *Linhas gerais de um plano de ação para a aplicação da Declaração Universal da Unesco sobre a diversidade cultural*, entre as quais estão "promover, por meio da educação, uma tomada de consciência do valor positivo da diversidade cultural" (item 7), "estimular a produção, a salvaguarda e a difusão de conteúdos diversificados nos meios de comunicação e nas redes mundiais de informação" (item 12), "elaborar políticas e estratégias de preservação e valorização do patrimônio cultural" (item 13) e "envolver os diferentes setores da sociedade civil na definição das políticas públicas de salvaguarda e promoção da diversidade cultural" (item 19).

O conceito de diversidade cultural começou a ser mencionado na Musicologia nas últimas décadas do século XX e, à entrada do século XXI, não era mais possível fugir à ideia de que a cultura humana era regida pelas leis da diversidade e não da padronização. Carmen Rodríguez Suso (2002, p. 224) observou essa transformação no campo da Musicologia:

> O resultado foi que, para muitos musicólogos, as grandes ideias que anteriormente explicavam a história ou teoria musical por meio de um único sistema global deixou de ter validade. Em lugar disso, tomou forma a crença de que havia tantas coisas conflitantes na música quanto nos métodos para estudá-la. Era necessário, portanto, abrir novos caminhos para incorporar as várias preocupações de cada um, os distintos métodos e diferentes pontos de vista. E era necessário assumir que os métodos de trabalho nunca são bons ou maus por si próprios, mas em função de temas e objetivos propostos.[7]

Reconhecer a diversidade de manifestações culturais em um âmbito bem mais restrito, porém comum a milhares de núcleos musicais brasileiros, é uma forma de colocar em prática esses ideais e enriquecer as relações das pessoas com o passado e com o presente, pela convivência com a multiplicidade de repertórios, estilos, práticas, gêneros, conjuntos e concepções, e pelo reconhecimento da diversidade enquanto valor essencial da cultura humana.

Revitalização do patrimônio histórico-musical e preservação do patrimônio arquivístico-musical

De posse dos conceitos teóricos acima expostos, é possível agora considerar que a

7 "El resultado fue que, para muchos musicólogos, las grandes ideas que antes explicaban la historia o la teoría musical mediante un solo esquema global dejaron de tener validez. En su lugar, tomaba cuerpo la creencia de que había tantas cosas divergentes en la música como en los métodos para estudiarla. Era necesario, por tanto, abrir nuevas vías para incorporar las diversas preocupaciones de cada uno, los puntos de vista dispares, y los métodos diferentes. Y había que asumir que los métodos de trabajo nunca son buenos o malos por sí solos, sino en función de los temas y los objetivos propuestos."

instituição que está interessada na preservação de seu acervo somente o fará com eficiência se estiverem claros para seus integrantes os elementos que deverão ser preservados: as fontes, as obras ou ambos. A possibilidade de execução de obras ou composições musicais de transmissão escrita é preservada somente por meio de fontes escritas, uma vez que, diferentemente de pinturas, estátuas ou edifícios, as obras musicais desaparecem após sua execução, e sua execução nem sempre pode ser feita por memória. Nesse sentido, é preciso reconhecer que as fontes musicais, quaisquer que sejam, contêm um registro ou representação da obra, porém não a versão sonora da obra. Tal como a receita culinária, a planta de um edifício e o *script* de uma obra teatral, a fonte musical escrita é uma instrução prescritiva, destinada a permitir a realização da obra, que não contém a obra em si, mas possui todos os detalhes necessários à sua execução. O extravio das fontes que contêm a instrução prescritiva para a execução musical inviabiliza a realização da obra, pois, na maioria dos casos, a memória humana não é suficiente para o seu armazenamento. A preservação, ao longo do tempo, de uma obra de transmissão escrita depende, portanto, da preservação dessa instrução prescritiva em fontes musicais, mesmo que seja necessário transmiti-la de uma fonte para outra.

A *preservação das obras*, especialmente quando encontradas em fontes de adiantado estado de degradação, pode ser feita por meio de cópia ou edição (incluindo a edição fac-similar ou a simples reprodução da fonte, por escaneamento, fotografia, fotocópia e outros meios), porém a *preservação das fontes* requer a inevitável adoção de procedimentos arquivísticos e de conservação preventiva. A confusão entre essas tarefas – obviamente originada na confusão entre os conceitos de fonte e obra – acarreta a formulação de projetos e tarefas inexequíveis, com resultados muitas vezes incompreensíveis e de pouca aplicação prática.

As *Conclusões e recomendações* (2004, p. 305) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical já atentaram para a necessidade de distinção entre obra e fonte e, de maneira geral, a urgência do desenvolvimento terminológico na Musicologia brasileira, com vistas ao aprimoramento das ações arquivísticas e patrimoniais:

> 19. A confusão entre composição e manuscrito (ou seja, entre a obra musical e sua fonte documental), observada em várias edições e catálogos brasileiros de manuscritos musicais até agora publicados, torna necessário definir com maior precisão a terminologia utilizada, mas também descrever e citar com precisão as fontes consultadas e as

> obras repertoriadas. Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento dos manuscritos musicais enquanto documentos históricos, em lugar de fontes informais de repertório musical.

Existe, no entanto, suficiente conhecimento para o trabalho adequado com obras e fontes musicais, desde que os objetivos do trabalho estejam claros e sejam escolhidas as estratégias metodológicas próprias para cada caso. Uma vez fixados os procedimentos destinados à preservação de obras e fontes musicais, compreendemos agora que o tratamento das *fontes* visa a recolhê-las em fase permanente e em arquivos históricos, enquanto a cópia e a edição visam a recolocar a *obra* em fase corrente de utilização (execução, gravação e audição). Pois é esse recolhimento das fontes históricas de um determinado acervo, associado à cópia e à edição das obras, que podemos denominar propriamente *revitalização do patrimônio histórico-musical*. Obviamente, não são todas as obras que desejamos revitalizar, mas somente aquelas que possuírem valores e significados para as comunidades do presente. Por outro lado, o recolhimento das fontes musicais é uma condição *sine qua non* para sua transmissão às futuras gerações e, no caso de fontes com registros musicais exclusivos, o único meio para permitir a escolha das obras que deverão ser revitalizadas.

Estratégias metodológicas para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil

Do universal ao local

Embora haja uma rica bibliografia internacional referente à arquivologia musical para consideração dos estudos brasileiros – com destaque para os trabalho do RISM (1996) e de Gómez González et al (2008) –, o presente ensaio aborda a necessidade de estudo não apenas das ferramentas teóricas e procedimentos práticos internacionais aplicáveis aos acervos musicais brasileiros, mas também da criação de novas ferramentas e procedimentos, quando as disponíveis na literatura internacional sejam insuficientes para a solução de problemas locais. Nesse sentido, é fundamental a observação direta de problemas nos acervos e a discussão de suas necessidades conjuntamente com os integrantes das instituições custodiadoras, membros das comunidades locais e instituições a elas relacionadas, para a elaboração de soluções apropriadas para cada acervo, em lugar da utilização de padrões internacionais não necessariamente funcionais para os acervos brasileiros.

Relembrando a necessidade de "uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional", conforme as *Conclusões e Recomendações* (2004, p. 303-304) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e

Edição Musical, é preciso considerar que as normas criadas pelo projeto RISM – o mais amplo conjunto internacional de normas de descrição arquivístico-musicais – nem sempre atendem às particularidades dos acervos musicais brasileiros, especialmente pelas razões a seguir:

> a) As normas RISM mesclam campos descritivos referentes à fonte e à obra, o que torna o sistema menos eficiente quando a fonte possui mais de uma obra;
>
> b) A "Ficha RISM para manuscritos 1600-1850" dá ênfase à fonte principal, submetendo a descrição das demais em função da primeira, o que gera uma confusão entre obra e fonte, problema particularmente complexo no caso brasileiro, onde é comum a existência de muitas fontes de uma mesma obra;
>
> c) As normas RISM foram elaboradas para fontes datadas entre 1600-1850, fazendo com que as especificidades das fontes musicais brasileiras do período posterior não tenham sido consideradas;
>
> d) As normas RISM foram elaboradas com base na música instrumental, sendo imprecisas e às vezes distorcidas para a música sacra, abundante no Brasil.

Estudar criticamente os procedimentos arquivístico-musicais internacionais, como as normas de organização e catalogação de acervos, porém gerar soluções apropriadas para os acervos musicais brasileiros é, portanto, um dos caminhos fundamentais no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, o que, aliás, já é um procedimento corrente no panorama internacional.

Normas nacionais (como o Nobrade) e internacionais (como RISM e ISAD) apresentam os possíveis campos de descrição arquivísticas a serem usados nas fichas descritivas elaboradas para cada acervo, mas não fichas descritivas prontas para uso. A criação de fichas descritivas é uma tarefa específica de cada projeto ou de cada acervo, que deve ser baseada em normas e campos de descrição, porém não necessariamente conter todos eles.

José Maria Neves (1998) foi o primeiro musicólogo brasileiro a publicar uma ficha descritiva (em três blocos e 40 campos), elaborada durante o II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC), promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal/Universidade de Brasília, entre 4 e 13 de agosto de 1989, com a finalidade de ser usada, entre outros projetos, em um Sistema Nacional de Arquivos Musicais, mas que acabou não se concretizando.

É cada vez mais claro, na atualidade, que as instituições governamentais brasileiras não possuem interesse nem recursos para um projeto centralizado de descrição de fontes musicais, nos moldes do Sistema Nacional de Arquivos Musicais. Por isso, é cada vez mais importante a mobilização interna, em cada acervo ou instituição, e com a participação de alguns seus próprios integrantes, para proceder a descrição de suas fontes musicais, com a finalidade de tornar seu conteúdo acessível e conectado a outros acervos, catálogos e bases de dados. Talvez dessa forma seja possível, a médio prazo, reunir as informações catalogadas em cada acervo em sistemas regionais ou nacionais, uma vez que não existem garantias da implantação de um projeto eficiente de caráter nacional para a realização do trabalho em cada acervo.

Nesse sentido, é fundamental a criação e divulgação de fichas descritivas de fontes musicais em vários níveis ou modelos (ou seja: básicas, com pequena quantidade de campos; intermediárias, com quantidade média de campos; avançadas, com grande quantidade de campos), que possam ser adaptadas às necessidades de cada acervo e às possibilidades de preenchimento em cada um deles. Disponibilizar online esses diversos modelos de fichas descritivas será fundamental para que cada acervo providencie a escolha das fichas mais adequadas para seu preenchimento, no tempo disponível e com o pessoal disposto a essa tarefa.

Conservação preventiva

Embora a arquivologia musical tenha convencionalmente se ocupado de ações como organização e catalogação de acervos musicais, deixando para profissionais especializados tarefas como a conservação e a restauração, as instituições detentoras de acervos raramente têm a possibilidade de contar com verbas, profissionais e instituições para a realização dessas tarefas. Por isso, tornam-se cada vez mais urgentes os projetos que promovam a conservação dos acervos musicais. Considerando-se a especificidade dos conceitos de *preservação*, *conservação* e *restauração*, é necessário, inicialmente, distinguir o significado de cada um deles:

> Preservação: é um conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a preservação da integridade dos materiais.
>
> Conservação: é um conjunto de ações estabilizadoras que visam desacelerar o processo de degradação de documentos ou objetos, por meio de controle ambiental e de tratamentos específicos (higienização,

> reparos e acondicionamento).
>
> Restauração: é um conjunto de medidas que objetivam a estabilização ou a reversão de danos físicos ou químicos adquiridos pelo documento ao longo do tempo e do uso, intervindo de modo a não comprometer sua integridade e seu caráter histórico. (CASSARES, 2000, p. 12)

A necessidade de conservação dos acervos musicais não implica, necessariamente, o encaminhamento de suas fontes para o trabalho de restauração, com suas consequentes medidas invasivas e, muitas vezes, irreversíveis. Ainda que antigas, a maior parte das fontes musicais existentes em acervos musicais brasileiros possui condição de ser preservada sem procedimentos de restauração, principalmente porque o seu acesso contínuo, quando necessário, poderá ser feito por meio de fac-símiles digitais. As fontes musicais avulsas da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana e da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, por exemplo, não passaram por processo de restauração, embora alguns dos cantorais e livros litúrgicos do Museu da Música tenham sido restaurados. De qualquer maneira, a restauração nunca será o ponto de partida para as ações de conservação, mas sim a última possibilidade, a ser implementada somente por profissionais especializados, quando não houver mais condições de manuseio da fonte, mesmo que sob condições controladas.

Além disso, é possível implementar medidas simples de conservação preventiva – incluindo o treinamento dos integrantes de instituições detentoras de acervos musicais –, como a adequação do espaço, o controle de umidade, o acondicionamento adequado e a higienização preventiva, de acordo com as necessidades de cada instituição. Nesse sentido, será importante o conhecimento e divulgação da bibliografia a respeito, como as obras de Cassares (2000) e de Teixeira e Ghizoni (2012), porém é fundamental o desenvolvimento de ações que façam chegar esse conhecimento e essa prática aos responsáveis pelos acervos musicais, não apenas para aumentar a preservação das fontes e acervos, mas sobretudo para dar a eles autonomia em relação às decisões necessárias nessa direção.

O mapeamento dos acervos musicais brasileiros

A necessidade de conhecer os acervos musicais existentes no território brasileiro (e, consequentemente, seu conteúdo) remonta aos primeiros trabalhos de Francisco Curt Lange no Brasil, na década de 1940. De lá para cá, essa necessidade foi aumentando na medida em que a Musicologia brasileira foi se desenvolvendo, porém a existência de um pequeno número de musicólogos e de eventos musicológicos no Brasil e na América Latina, até a década de 1970, fez com que

até então não fossem tomadas ações conjuntas nesse sentido. Foi somente em 1989 que um grupo de musicólogos latino-americanos elaborou a proposta para tentativa de criação do já mencionado Sistema Nacional de Arquivos Musicais, como nos conta José Maria Neves (1998, p. 149):

> Durante o II Festival Latino-americano de Arte e Cultura (II FLAAC), promovido pela Universidade de Brasília e pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal, realizado em Brasília no período de 4 a 13 de agosto de 1989, os musicólogos convidados para as conferências e mesas-redondas da área de Musicologia Latino-americana (Francisco Curt Lange – Venezuela, Waldemar Axel Roldán – Argentina, Carlos Seoane – Bolívia, Carmen Maria Coopat – Cuba e José Maria Neves – Brasil) decidiram, com o acordo da Coordenação do FLAAC, modificar o programa pré-estabelecido e dedicar a maior parte do tempo previsto para as mesas-redondas e para os debates, ao exame detalhado da problemática dos arquivos musicais latino-americanos dos séculos XVI a XIX (XVIII e XIX, para o Brasil), particularmente no que se refere a seus respectivos países, com o objetivo de traçar anteprojeto de catalogação sistemática que, utilizada por todos os interessados, possibilitasse efetivo intercâmbio de informações e enriquecimento da musicologia histórica latino-americana.

De acordo com Neves (1998, p. 159), as etapas previstas do trabalho para a criação do Sistema Nacional de Arquivos Musicais eram as seguintes:

> 1. Mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais
>
> 2. Trabalho nos arquivos:
>
> a) preservação material dos documentos;
>
> b) organização dos arquivos;
>
> c) microfilmagem ou transcrição digital dos documentos;
>
> d) catalogação e indexação das informações.
>
> 3. Montagem do banco de dados e multiplicação do conjunto, para localização nos diversos polos do Sistema
>
> 4. Produção de catálogos temáticos (a partir dos trabalhos de catalogação e indexação realizados em cada arquivo.

O Sistema Nacional de Arquivos Musicais nunca chegou a ser implantado e nem foi o único projeto elaborado para tentar centralizar as ações arquivísticas destinadas ao conhecimento e tratamento dos acervos musicais brasileiros: Neves (1998) informa que, na década de 1990, “a Presidência da FUNARTE

chegou a tomar em conta a possibilidade de criação de uma Rede Nacional de Arquivos Musicais, em parceria com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", a partir dos recursos da rede nacional de bibliotecas. Esse musicólogo elaborou um estudo para a futura implantação da Rede, a pedido do presidente da Fundação Biblioteca Nacional, que previa quatro etapas:

> 1. Mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais;
>
> 2. Trabalho de preservação do material dos arquivos, organização e catalogação da informação e transcrição digital dos documentos (via Scanner);
>
> 3. Montagem de banco de dados e instalação dos Polos Regionais;
>
> 4. Produção de catálogo temático de cada coleção de manuscritos musicais.

A Rede Nacional de Arquivos Musicais também não foi iniciada, e o projeto de José Maria Neves não teve consequências institucionais diretas, a não ser o estímulo aos musicólogos brasileiros para prosseguir no desenvolvimento de ações arquivístico-musicais. O que se verificou, a partir disso, foi a progressiva diminuição do interesse referente a projetos centralizados em instituições nacionais e o surgimento de projetos locais ou regionais dispostos a cumprir as tarefas acima descritas em acervos específicos. Paralelamente, grupos acadêmicos e instituições não governamentais assumiram a primeira das tarefas que haviam sido projetadas para o Sistema Nacional de Arquivos Musicais e a Rede Nacional de Arquivos Musicais, ou seja, o "mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais".

Um dos primeiros projetos destinados ao mapeamento nacional de acervos foi a criação, em 2001, da seção "Centros de Documentação Musical e Acervos" do guia *VivaMúsica!* (FISCHER, 2001), cujo conteúdo também foi aproveitado para a relação *online* de acervos musicais oferecida, a partir do mesmo ano, pela Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp, posteriormente incorporada ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da Unicamp.

Paralelamente, desenvolvi informalmente, no final da década de 1990, o projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros, quando iniciei a reunião de informações sobre acervos musicais existentes no Brasil, como uma solução utilitária possibilitadora da pesquisa musicológica. Com base em entrevistas, em pesquisas de campo e na bibliografia, realizei um levantamento que atingiu pouco mais de

60 acervos até o ano 2000. Em 2001, enviei esses dados para o recém-criado guia *VivaMúsica!*, que os incorporou na seção “Centros de Documentação Musical e Acervos” (FISCHER, 2001) e passou também a cadastrar novos acervos, elevando seu número em algumas dezenas. O levantamento mais amplo de acervos musicais, no entanto, foi realizado em um projeto de iniciação científica que orientei entre setembro de 2005 e julho de 2007, executado por Victor de Moura Lacerda, com bolsa do CNPq/Pibic/Unesp, que resultou na relação de 125 acervos musicais brasileiros, na elaboração de uma ficha descritiva de cada um deles e na publicação de uma comunicação sobre o assunto (MOURA LACERDA, 2008).

Os resultados do projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros chegaram a ser disponibilizados *online* durante dois anos, na página do Instituto de Artes da Unesp; porém, devido à mudança de sistema pela qual passou a Universidade em 2009, não foram mantidas depois desse ano. Não obstante, o projeto foi considerado por André Guerra Cotta (2012, p. 39) como um dos dois projetos brasileiros mais significativos no campo da arquivologia musical na primeira década do século XXI e “o projeto mais ambicioso de mapeamento de acervos musicais no Brasil realizado até o momento”. Embora encerrado em 2007, a continuação das pesquisas sobre o assunto revelou a existência de muitos outros acervos musicais não relacionados no referido projeto, estimulando a continuidade de ações nesse sentido.

Outras iniciativas surgiram posteriormente, como o Guia de Acervos Musicais, da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (2015), com 10 itens, além do mapeamento regional de Pablo Sotuyo Blanco (2004), anteriormente referido. Mas se, no entanto, o Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros obteve até então os resultados nacionais mais expressivos, e a pesquisa de Sotuyo Blanco, os resultados regionais mais significativos, o mais amplo levantamento nacional *in loco* até o presente foi realizado por Fernando Lacerda Simões Duarte (2016), que, para sua tese de doutorado, visitou pessoalmente 500 instituições em 70 cidades dos 26 estados brasileiros e do Distrito Federal (incluindo todas as suas capitais), consultando acervos em 175 delas e constatando a existência de fontes relacionadas à música em 153 acervos. A tese de Duarte, no entanto, visou ao estudo de um repertório específico de fontes e obras, e não à obtenção de informações detalhadas de cada acervo, porém a identificação e localização de cada um deles foi apresentada na “Listagem das instituições visitadas em pesquisa de campo” (DUARTE, 2016, p. 490-495), ampliando o conhecimento disponível sobre o assunto.

A continuidade de pesquisas nacionais como a de Duarte, e regionais como a de Sotuyo Blanco, associadas à disponibilização de dados, como ocorreu no projeto

Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros e talvez mesmo de forma interativa, como é possível na atualidade, é uma das estratégias metodológicas fundamentais para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, pois, além dos resultados que poderão revelar, permitirão o envolvimento de pesquisadores de outras instituições, estudantes de graduação e pós-graduação, além dos próprios integrantes de instituições custodiadoras de acervos musicais, que poderão enviar informações ou cadastrar seus acervos em sistemas *online*.

Um caso referencial: o Museu da Música de Mariana

O Museu da Música de Mariana (Figura 1) é uma instituição cuja história, experiência e realizações merecem ser consideradas como referenciais no campo da arquivologia musical, ainda que o nome dessa disciplina não fosse usado quando das primeiras ações empreendidas pelo arcebispo Dom Oscar de Oliveira em 1965, que levaram à fundação oficial dessa instituição em 1973.

Figura 1 - Palácio da Olaria (visto do jardim), edifício da primeira metade do século XVIII, restaurado entre 2004-2007 e sede do Museu da Música de Mariana desde sua reinauguração. Foto do autor em 4 de janeiro de 2016.

Ainda que o Museu da Música tenha sido e continue a ser um espaço de experimentação, por conta de suas ações pioneiras, nas quais as necessidades muitas vezes antecedem as teorias, métodos e técnicas disponíveis, seu papel no desenvolvimento de ações arquivísticas e musicológicas de grande impacto no Brasil é reconhecido desde sua fundação (CASTAGNA, 2013).

Além do recolhimento de mais de 30 acervos musicais nas décadas de 1970 e 1980 e mais de uma dezena de outros acervos nas décadas seguintes, as primeiras fases de sua catalogação (ainda que parcial e empírica) e sua abertura à pesquisa em 1984 antecedem quase todas as discussões brasileiras a respeito da importância dessas ações para o desenvolvimento da musicologia no país. Paralelamente, a realização de eventos científicos pioneiros, como o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (1984) e o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (2003), com a publicação de seus anais, além de projetos como o Acervo da Música Brasileira, sua transferência para o Palácio da Olaria tornou o Museu da Música mais do que um acervo oferecido à consulta, mas também um centro de pesquisa arquivística e musicológica, que reuniu (ou em algum momento recebeu) os mais importantes pesquisadores brasileiros dedicados a esses campos, além de vários pesquisadores internacionais de destaque.

Paralelamente, o Museu da Música de Mariana criou, em 2007, já no Palácio da Olaria, uma exposição permanente com instrumentos, livros litúrgicos, manuscritos, impressos e gravações musicais que vem recebendo milhares de visitantes do Brasil e do exterior, enquanto seus projetos sociais e educacionais (Educação Patrimonial, Educação Musical, Arte-Educação, Aperfeiçoamento de Regentes, Curso Básico de Formação de Organistas e vários outros) geraram ações que nunca antes haviam sido empreendidas por uma instituição desse tipo.

Na atualidade, projetos como a Digitalização e Disponibilização Online da Coleção Dom Oscar de Oliveira, a Mediação Digital e Pedagógica e inúmeras colaborações interinstitucionais do Museu da Música, em Mariana e outras cidades, dão a ele uma importância que transcende a Arquivologia e a Musicologia, demonstrando que profissionais e instituições dedicadas a essas atividades possuem um significado social e um poder transformador bem mais amplo do que normalmente se acredita no âmbito disciplinar.

O Museu da Música possui uma equipe pequena (atualmente constituída de seis integrantes), mas que se responsabiliza pela elaboração de projetos, captação de recursos, relação com outras instituições de Mariana e fora dela, execução dos projetos científicos e sociais, recepção dos visitantes, manutenção da exposição e do acervo histórico, apresentações musicais, organização de cursos e eventos, além de todo tipo de tarefa que se faz necessária no cotidiano da instituição. Sem depender de iniciativas externas para a idealização e desenvolvimento dos seus projetos, praticando a autogestão e gerando serviços e interesses públicos que não existiam anteriormente, o Museu da Música de Mariana é um exemplo

importante a ser considerado, por ocasião da elaboração de projetos semelhantes para outras instituições brasileiras custodiadoras de acervos musicais.

Conclusões

A arquivologia musical tem a capacidade de subsidiar trabalhos musicológicos brasileiros mais eficientes, tanto do ponto de vista científico quanto social, devido ao "choque de realidade" que proporciona por ocasião do contato com as fontes musicais, favorecendo a preservação e difusão do conteúdo dos acervos musicais e revelando obras, autores, documentos e aspectos da diversidade musical brasileira que geralmente não são abordados nas histórias da música de tendência literária, nem sempre conectadas às fontes das obras às quais se referem.

Ampliar o conhecimento público sobre os acervos musicais existentes no Brasil é hoje uma tarefa mais importante do que os antigos projetos centralizados de catalogação de fontes que, embora válidos e mobilizadores de importantes ações arquivísticas, nunca chegaram a ser colocados em prática tal como planejados, pois, além de não sabermos quantos e quais são os acervos musicais existentes no país, ainda não foi construída uma inter-relação eficiente entre eles, capaz de subsidiar a realização de projetos coordenados por uma instituição central. A solução para o mapeamento e tratamento dos acervos musicais brasileiros é, portanto, desenvolver e estimular projetos locais, nas próprias instituições que acumularam seus acervos (bandas, filarmônicas, corporações, orquestras, coros, museus, escolas etc.) e contar com o trabalho de integrantes dessas mesmas instituições, ainda que com apoio ou orientação de arquivistas e musicólogos de origem externa.

Não estamos mais em uma época favorável, no Brasil (e talvez no mundo), para o desenvolvimento de projetos musicológicos centralizados e de grande porte, que se ocupem da catalogação e disponibilização de fontes musicais de acervos de todo o território brasileiro. Paralelamente, a cultura brasileira, que valoriza mais os microssistemas do que os macrossistemas, favorece justamente o desenvolvimento de projetos locais e regionais, em lugar dos projetos nacionais. Nesse sentido, o musicólogo vai se tornando cada vez mais necessário para a fundamentação, exemplificação, orientação e ensino do trabalho arquivístico e musicológico, e não necessariamente para a realização propriamente dita das tarefas arquivísticas e musicológicas, como era comum no passado.

Desenvolver a teoria arquivística, criar métodos, sistemas, fichas descritivas

e orientação para o treinamento e estímulo dos integrantes das instituições custodiadoras de acervos musicais ao seu tratamento, à edição de fontes e à pesquisa musicológica, em lugar de apresentar-se como o único tipo de profissional capaz de realizar o trabalho arquivístico, é uma perspectiva contemporânea que necessitamos assumir no meio musicológico, como a forma mais eficiente de contribuir para a preservação e difusão do conteúdo dos acervos musicais brasileiros.

Não há sequer a possibilidade de os musicólogos procederem a catalogação das fontes dos milhares de acervos musicais que devem existir no país, pelo simples fato de que o número de musicólogos brasileiros não ultrapassa algumas dezenas e não é suficiente para esse tipo de trabalho. Se desejamos contribuir para a preservação do patrimônio arquivístico-musical e para a revitalização do patrimônio histórico-musical brasileiro, necessitamos oferecer cada vez mais, ao público interessado, nosso conhecimento e nosso trabalho, em lugar de nossa candidatura à chefia de instituições e de programas centralizados.

Referências

AFONSO, André das Neves. Os museus eclesiásticos e a sua função pastoral: obstáculos e necessidades no Patriarcado de Lisboa. **Vox Musei:** arte e património. Lisboa, v. 1, n. 1, p. 86-100, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9112/2/ULFBA_PER_André%20das%20Neves%20Afonso.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. **Carta de Belo Horizonte; sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros.** Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24 ago. 2016. Disponível em: <https://archive.org/details/CartaDeBH>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ARQUIVO NACIONAL. **Subsídios para um dicionário brasileiro de terminologia arquivística.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

BACHA, Edmar Lisboa. **Belíndia 2.0**: fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BAGÜÉS, Jon. Archivos Musicales: un Acercamiento a la Historia y Tipos de Archivos Musicales en el Entorno Hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl

Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos:** la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística**: objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. (Scripta: textos de interesse para profissionais de arquivo e áreas afins).

______. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BIBLIOTECA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA USP. **Guia de acervos musicais.** São Paulo: ECA-USP, 2015. Disponível em: <https://acervosmusicais.wordpress.com>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio da Unesco**: ações e significados. Brasília: Unesco, 2003.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937** [sobre o patrimônio histórico e artístico nacional]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000** [institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991** [sobre a política nacional de arquivos públicos e privados]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8159.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998** [sobre os Direitos Autorais]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011** [sobre o acesso a informações]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BRONFENBRENNER, Urie. **Bioecologia do desenvolvimento humano**. Trad.

André de Carvalho Barreto. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BROOK, Barry S.; VIANO, Richard. **Thematic Catalogues in Music**: an Annotated Bibliography. 2. ed. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997. (Annotated Reference Tools in Music, v. 5)

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BOTANI, Aparecida Sales Linares; BELLOTTO, Heloísa Liberalli; MEZZALIRA, Isabel Maria; GONÇALVES, Janice; TESSITORE, Viviane. **Dicionário de terminologia arquivística**. 3. ed. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2012.

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas.** São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como fazer, v. 5). Disponível em: <http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf5.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CASTAGNA, Paulo (Org.). I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL. **Anais...** Mariana, 18-20 jul. 2003. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004a.

______. (Coord.). VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS NO ESTUDO DO PATRIMÔNIO ARQUIVÍSTICO-MUSICAL BRASILEIRO. **Anais...** Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

______. Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social. In: X ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 18-20 jul. 2014. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2016 (no prelo).

______. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: FUNDARQ, 2004b. p. 79-104. Disponível em: <https://archive.org/details/NiveisDeOrganizacaoNaMusicaReligiosaCatolicaDosSeculosXviiiEXix>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Os 40 anos (e vários séculos) do Museu da Música de Mariana. **Glosas...**

Lisboa, n. 8, maio 2013, p. 59-63. Disponível em: <https://archive.org/details/Os40AnosEVariosSeculosDoMuseuDaMusicaDeMariana>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 139-165. Disponível em: <https://archive.org/details/ReflexoesMetodologicasSobreACatalogacaoDeMusicaReligiosaDosSeculos>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: XI CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL, São Paulo, 19-22 out. 2015. **Anais...** São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2016 (no prelo).

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: Unesco, Educarte, 2008. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade e Unesp, 2001.

CIA-CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAD(G):** Norma geral internacional de descrição arquivística. 2. ed , adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 set. 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad_g_2001.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CONARQ-CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Nobrade**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Comitê de Boas Práticas e Normas. Grupo de Trabalho sobre Acesso. **Princípios de acesso aos arquivos**; dotados pela Assembleia Geral do Conselho

Internacional de Arquivos, Brisbane, Austrália, 24 de agosto de 2012. Trad. Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012. Disponível em: <http://www.ica.org/sites/default/files/Principios%20pub%20eletronica.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 303-312. Disponível em: <https://archive.org/details/ConclusoesERecomendacoesDoIColoquioBrasileiroDeArquivologiaEEdicao>. Acesso em: 20 abr. 2016.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006a. p. 15-38. (O patrimônio musical na Bahia). Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006b. p. 39-56. (O patrimônio musical na Bahia). Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy Vieira (Org.). **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime**: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p. 30-58. (Estudos Musicológicos, v. 35).

______. **O tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros**. Belo Horizonte, 2000. 293f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível

em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

DÍAZ, Rosana de Andrés; VILLAVERDE, María Luiza Conde; BAREA, Concepción Contel. **Diccionario de Terminología Archivística**. 2. ed. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995. Verbetes também disponíveis em: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html>. Acesso em: 20 abr. 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)**. 495f. Tese (Doutorado em Música)-Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136482>. Acesso em: 20 abr. 2016.

FISCHER, Heloísa (Org.). **Guia VivaMúsica! 2001**. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cassia Araujo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. (Ciências sociais passo a passo)

FUNARTE-Fundação Nacional de Artes. **Projeto Bandas de Música**. Rio de Janeiro, 1976. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php>. Acesso em: 20 abr. 2016.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La Organización de Archivos Musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El Archivo de los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 123-154.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El Archivo de los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León

(ACAL), 2008. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

GUIMARÃES, Antonio Carlos; LACERDA, Alexandre; CASTAGNA, Paulo (Coord.); ELIAS, Lucienne Maria de Almeida; LÍCIO, Patrícia Souza Andrade; PIMENTEL, Natália. **Novo regresso**: preservação do acervo musical da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (Minas Gerais). São João del-Rei: Escola de Música da Universidade Federal de São João del-Rei, 2012. 104p., DVD (72 min.).

HADDAD, Gisele Laura; FERRAZ JÚNIOR. **Jubileu de brilhante**: os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

IBGE-INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010**. Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Indicadores sociais municipais**: uma análise dos resultados do universo do Censo Demográfico 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. (Estudos & Pesquisas-Informação Demográfica e Econômica, v. 28). Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv54598.pdf. Acesso em: 20 abr. 2016.

INSTITUTO TRATA BRASIL. **Ranking do saneamento**. Relatório. São Paulo: ITB, mar. 2016. Disponível em: <http://www.tratabrasil.org.br/datafiles/estudos/ranking/2016/relatorio-completo.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

IPHAN-INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta de Fortaleza**. Fortaleza: IPHAN, 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta de Fortaleza 1997.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KLEVENHUSEN, Sibylle; KRIEBISCH, Gerd; LESLE, Lutz; SCHOLL, Jutta; SILBEMANN, Angelika; STROBEL, Uta; WAGNER, Renata. **Thematische Werkeverzeichnisse:** eine Annotierte Bibliographie des Arbeitskreises Öffentliche Musikbibliotheken bei der Arbeitsstelle für das Bibliothekswesen. Berlin: Deutscher Bibliotheksverband Arbeitsstelle für das Bibliothekswesen, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: COMAS, Juan et al (Org.). **Raça e ciência I**. São Paulo: Unesco e Perspectiva, 1970. p. 231-270.

LOCKE, Ralph P. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. Trad. Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna. **Per Musi**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 32, p. 8-52, jul./dez. 2015.

______. Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist. COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p. 499-530.

MEDEIROS, Nilcéia Lage de; AMARAL, Cléia Márcia Gomes do. A representação do ciclo vital dos documentos: uma discussão sob a ótica da gestão de documentos. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 297-310, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/15108/10436>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MENDES, António Rosa. **O que é património cultural**. Olhão (Portugal): Gente Singular, 2012.

MONTERO GARCÍA, Josefa. Los archivos musicales familiares y personales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de Los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008a. p. 389-411. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

______. La Documentación Musical: Fuentes para Su Estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008b. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

MOURA LACERDA, Victor de. Projeto mapa dos acervos musicais brasileiros. In: VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de julho de 2006. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 204-214.

NEVES, José Maria (organização e texto final). **Catálogo de obras/Música sacra**

mineira. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

______. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163. Disponível em: <https://archive.org/details/ArquivosDeManuscritosMusicaisBrasileiros>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo. **Piracema**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 136-145, 1993.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos; CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PELEGRINI, Sandra de Cassia Araújo. **Patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PÉROTIN, Yves. L'administration et les "Trois Ages" des Archives. **Seine-et-Paris**. Paris, n. 20, p. 1-4, out. 1961. Disponível em: <http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/Administration_et_les_trois_ages.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PNUD-PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 1996**. Brasília: PNUD, 1996. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/arquivos/RELATORIO%20SOBRE%20O%20DESENVOLVIMENTO%20HUMANO%20NO%20BRASIL%201996.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 2005**. Brasília: PNUD, 2005. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/arquivos/brazil_2005_po.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 2009/2010**. Brasília: PNUD, 2010. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/HDR/arquivos/rdh_brasil_2009_2010.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. (Coleção

Patrimônio)

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. Trad. Anne-Marie Milon de Oliveira. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v. 15 n. 45, set./dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

RISM-REPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. **Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas** (Serie A/II, Manuscritos Musicales, 1600-1850). Traducción española y comentarios realizados por: José V. Gonzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves, Joana Crespí. Madrid: Arco Libros, 1996.

RODRIGUES, Ana Márcia Lutterbach. A teoria dos arquivos e a gestão de documentos. **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 102-117, jan./abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09>. Acesso em: 20 abr. 2016.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. **Prontuario de Musicología**: Música, Sonido, Sociedad. Barcelona: Clivis, 2002.

SMIT, Johanna Wilhelmina; KOBASHI, Nair Yumiko. **Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como Fazer, v. 10).

SOTUYO BLANCO, Pablo. Arquivos de música na Bahia. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: Fundarq, 2004. p. 249-269.

______. O patrimônio musical na Bahia: diagnóstico, estratégias e propostas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 57-74. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2012. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1). Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/

patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904Conservacao_Preventiva_1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TRINDADE, Jaelson Bitran. O patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 248-257.

UNESCO-UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Declaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversite Culturelle**: adoptée par la 31[e] session de la Conférence Générale de l'UNESCO, Paris, 2 nov. 2001; Conception graphique Michel Bouvet et Odile Chambaut [versão poliglota]. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VATICANO. **Inquérito às conferências episcopais, aos institutos religiosos maiores e às faculdades de teologia**: Música sacra 50 anos depois do Concílio. Vaticano, 2014. Disponível em: <http://www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/pdf/musica/inquerito.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

______. **Statistiche Chiesa Cattolica in Brasile**. Vatican Information Service. Vaticano, 20 jun. 2013. Disponível em: <http://www.vis.va/vissolr/index.php?vi=it&dl=38902d0f-590e-a484-c10a-51c2f70e6873&dl_t=text/xml&dl_a=y&ul=1&ev=1>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VIANA, Gilberto Fladimar Rodrigues. As informações arquivísticas na perspectiva do modelo Records Continuum. In: **Desafíos y oportunidades de las Ciencias de la Información y la Documentación en la era digital**: actas del VII ENCUENTRO IBÉRICO EDICIC 2015. Madrid, 16-17 nov. 2015. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015. p. 1-14. Disponível em: <http://eprints.sim.ucm.es/34727/1/354-Rodrigues_As-informacoes-arquivistica.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VICENTE BAZ, Raúl. Los Archivos Musicales: Estado de la Cuestión. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 21-56 (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

VIEGAS, Aluízio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 110-130. Disponível em: <https://archive.org/details/AluizioJoseViegasArquivosMusicaisMineiros>. Acesso em: 20 abr. 2016.

WETTSTEIN, Hermann. **Thematische Sammelverzeichnisse der Musik**: ein bibliographischer Führer durch Musikbibliotheken und-archive. Regensburg, Waldassen: Laaber-Verlag, 1982.

Paulo Castagna

É graduado pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Obteve o Mestrado também na ECA e o Doutorado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP. Foi bolsista do CNPq, da Funarte, da Fapesp e da Fundação Vitae, produzindo partituras, livros e artigos na área de musicologia histórica, além de cursos, conferências, programas de rádio e televisão, e coordenou a pesquisa musicológica para a gravação de vários CDs. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da Unesp desde 1994, colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001 e pesquisador do CNPq desde 2007, atuando no Programa de Pós-Graduação em Música, coordenando projetos musicológicos em São Paulo e Minas Gerais e organizando encontros de musicologia em várias cidades brasileiras. Coordenou vários projetos de pesquisa, como a Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, que lançou seis volumes de música mineira inédita dos séculos XVIII e XIX, e o projeto Acervo da Música Brasileira, que lançou nove volumes e nove CDs de música inédita mineira e carioca dos séculos XVIII e XIX e a digitalização da Coleção Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana (MG).